

Андрей Устинов (Сан Франциско)
abooks@gmail.com

Andrei Ustinov (San Francisco)
abooks@gmail.com

ЕГО ПРОЩАЛЬНЫЙ ПОКЛОН:
ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ И КИЕВСКИЙ *ГЕРМЕС*

HIS LAST BOW: VIKTOR SHKLOVSKY AND *HERMES* OF KYIV

Статья посвящена «литературному сюжету» пребывания Виктора Шкловского в Киеве в 1918 году. В статье предложена реконструкция контекста появления его статьи «Из филологических очевидностей современной науки о стихе» в киевском сборнике *Гермес* (1919). Отдельное внимание уделено фигуре поэта Владимира Маккавейского, редактора *Гермеса*. Материал содержит перепечатку этой статьи Шкловского с подробным комментарием и редакционными примечаниями В. Маккавейского.

Ключевые слова: Виктор Шкловский, Киев, Владимир Маккавейский, формальный метод, ОПОЯЗ.

The essay is dedicated to the “literary plot” of Viktor Shklovsky’s stay in Kyiv in 1918. The author reconstructs the contexts of Shkolovsky’s article “Towards Philological Peculiarities of the Modern Studies of Versification,” which was published in the Kyiv collection *Hermes* in 1919. Special attention is paid to poet Vladimir Makkaveisky, the editor of *Hermes*. The material contains the reprint of Shklovsky’s article with a detailed commentary and Makkaveisky’s editorial remarks.

Keywords: Viktor Shklovsky, Kyiv, Vladimir Makkaveisky, formal method, OPOIAZ.

Памяти Мирона Петровского

Эх, жемчужина — Киев!
Беспокойное ты место!..

Михаил Булгаков

І Бєлий і Блок і Єсенін і Ключєв:
Росіє, Росіє, Росіє моя!
...Стоїть сто-ростерзаний Київ,
і двісті розп'ятий я.

Павло Тичина

Виктор Шкловский никогда не скрывал своего участия в сборнике *Гермес*, вышедшем в Киеве в апреле 1919 года¹, но и специально об этом не вспоминал. Как и вся его деятельность эпохи Великой войны, киевский эпизод его биографии оставляет многие детали не проясненными. Вряд ли мы когда-либо узнаем, как Шкловский, оказавшись в Украине по политическим причинам, решил написать статью «Из филологических очевидностей современной науки о стихе», или почему он предоставил поэту Владимиру Маккавейскому (1893–1920) редакционный *carte blanche* на то, чтобы утяжелить его статью философическими схолиями, не столько проясняющими высказывания автора, сколько запутывающими читателя и сбивающими собственно процесс прочтения. Показателен в этом контексте отзыв рецензента харьковского журнала *Пути Творчества*, который, оправившись от тяжеловесных тирад Маккавейского, замечал о публикации Шкловского в *Гермесе*: «Как отраднa серьезная, научная статья В. Шкловского, раздельная и четкая после статей Маккавейского, в плену у которого читатель находился на протяжении 45 страниц» (Оберучев 1920: 98).²

Для историков литературы эта публикация в киевском «Ежегоднике искусства и гуманитарного знания» также не была секретом. Александр Чудаков рассказывал в биографической статье о Шкловском: «Уехал на Украину. В Киеве служил в броневых гетманских войсках, участвовал в неудавшейся попытке свержения гетмана <...>. В Киеве же в ноябре 1918 г. он написал и напечатал в сборнике “Гермес” теоретическую статью о проблеме стихотворной речи. В числе прочего в ней говорилось: “Кто вам сказал, что мы забыли о смысле? Мы просто не говорим о том, чего (еще) не знаем”...» (Шкловский 1990а: 17–18). И если дочитать этот абзац до конца: «..., и мы забыли лишь ваши теории осмысления, зачастую столь примитивные в своей выпренной отвлеченности» (*Гермес* 1919: II паг., 68).

«Политическая деятельность его продолжалась, — замечал Чудаков, — именно в это время он занимался “засахариванием” двигателей броневиков, что повлияло на боеспособность частей, защищавших Киев от Петлюры, — эпизод, отраженный в романе М. Булгакова “Белая гвардия”. В фигуре одного из героев, Шполянского, — оратора, бомбиста, филолога, храбреца авантюристической складки — дан выразительный абрис человека, очень похожего на молодого Шкловского» (Шкловский 1990а: 18). В *Жизнеописании Михаила Булгакова* Мариэтта Чудакова сопоставляет пребывание Шкловского в Киеве с его пародийным воплощением в образе Михаила

¹ Моя искренняя признательность Галине Бабак, Полине Поберезкиной, Илье Кукую и Владимиру Нехотину за помощь в подготовке этой работы. Я очень сожалею, что не успел показать свою статью Миرونу Семёновичу Петровскому, подлинному мастеру рассказов о Киеве.

См.: (*Гермес* 1919: II паг., 67–71), а также здесь Приложения I и II. Статья перепечатана с примечаниями В. Маккавейского в (Маккавейский 2000: 215–221).

² См. Приложение III.

Шполянского, вплоть до филологической работы, аналогичной его выступлению в *Гермесе*:

Перечень его <Шполянского> занятий завершается следующим: «на рассвете писал научный труд “Интуитивное у Гоголя”». И если мы откроем «Гермес» — «ежегодник искусства и гуманитарного знания», сборник первый (оказавшийся и последним) которого вышел в Киеве в апреле 1919 года под ред. Вл. Маккавейского, и увидим там статью В. Шкловского «Из филологических очевидностей современной науки о стихе», под которой стоит дата: «Киев, 1918, XII», то это довершит представление о Шкловском как прототипе Шполянского, о человеке, который командовал броневыми машинами и писал филологическую статью в тот самый месяц, когда Булгаков с братьями и друзьями ходил защищать город. (Можно представить себе, что именно открыв «Гермес» в апреле 1919 года, Булгаков узнал об этом совпадении) (Чудакова 1988: 264).

Пристальное внимание к *Гермесу* можно объяснить включением в его состав «больших» поэтов того времени — Александра Блока и Вячеслава Иванова, — пусть даже в переводах на французский язык, осуществленных Маккавейским явно без непосредственного разрешения самих авторов³. Впрочем, Блок, как свидетельствует один из его младших современников, ознакомившись со сборником, никакой резинькации по отношению к публикации своих стихотворений не высказал. «Когда в “Союзе поэтов” рассматривался привезенный мною киевский сборник “Гермес”, — вспоминал поэт Виктор Третьяков, — Блок заинтересовался и вспомнил, что с одним из участников его он когда-то обменялся письмами. У него, отчужденного, была памятьливость даже на мелочи, особенно, если дело шло о близком ему» (Третьяков 1927)⁴.

«Сборник “Гермес”, вышедший в Киеве в прошлом году, — отмечал рецензент, — во многих смыслах представляет собой литературное событие» (Оберучев 1920: 96). Это восхищение было вызвано не только содержанием книги, но и самим фактом ее издания. Маккавейскому удалось довести *Гермес* до печати, вопреки категорически неблагоприятным обстоятельствам. «Книжный рынок пуст. У нас, на Украине, отрезанной от издательских центров России — Москвы и Петрограда, это проявляется особенно заметно, — писал на исходе 1918 года обозреватель харьковской газеты *Новая Россия*, не оставляя, тем не менее, надежды на возобновление

³ См. в воспоминаниях Н. Ушакова: «Позднее на киевском Олимпе появился Владимир Маккавейский — поэт в черном академическом сюртуке, очень выпренный, мечтающий выпустить к своей тонкой книге стихотворений “Стилос Александрии” несколько томов комментариев, прекрасный переводчик Мореса и Рильке на русский язык, и Блока и Вячеслава Иванова на французский» (Ушаков 1929: 121). О публикации Маккавейским своих переводов Вяч. Иванова см. (Обатнин 2019: 124–134).

⁴ См. также своевременное сообщение в газетной прессе: «В издательстве “Алконост” (Петроград) выходят следующие книги»: Андрей Белый — “Кризис сознания”, Александр Блок — “Молния искусства” (Италийские впечатления) и его же “Двенадцать” (с рисунками Ю. Анненкова). Издание выходит по подписке» (*Литературные новости* 1918: 4).

книжного производства. — Но неправильно было бы полагать, что с восстановлением сообщения между Украиной и Великороссией, прекратится книжный голод на Украине; это не может случиться потому, что и в Великороссии книг недостаточно, типографии работают плохо, бумага очень дорога и плоха» (Левенсон 1919: 1).

«Владимир Николаевич Маккавейский был малоизвестен при жизни, потому что жил не в столицах, а в Киеве, и остался неизвестен после ранней смерти, потому что умер в белой армии, — воссоздавал литературный портрет редактора *Гермеса* М. Л. Гаспаров. — Эренбург, знавший его в 1919 г., писал, что он играл роль “киевского Вячеслава Иванова”, имея в виду щегольство античной и средневековой культурой в его стихах (“элеат” — философ, полагающий, что суть мира неизменна и недвижна)⁵. Вернее было бы сказать о роли киевского Малларме: Маккавейский блестяще разработал технику сложных метафор, идущую от этого поэта (ими разубран осенний пейзаж в стихотворении “Эпигонион”, т. е. “подражательное”). В этом направлении своей работы он перекликается с Б. Лившицем и О. Мандельштамом (которому он подсказал последнее двустишие известного стихотворения “На каменных отрогах Пиерии...”, написанного в Киеве). Издал Маккавейский только сборник “Стилос Александрии” (Киев, 1918), книжечку переводов из Рильке и “псевдотрагедию” “Пьеро-убийца” (альманах “Гермес”, Киев, 1919, подражание Лафургу). Сын профессора Киевской духовной академии, он окончил в 1916 г. филологический факультет, тотчас поступил в военное училище и погиб под Ростовом (установлено А. Е. Парнисом)» (*Антология* 1993: 720).

О редакторе-издателе *Гермеса* в Киеве ходили легенды. Одну из них рассказал в своих воспоминаниях Юрий Терапиано, совсем юный тогда поэт:

Как-то в Киеве, в центре, в Липках, происходило очередное сражение. Пехотные юнкера стреляли из винтовок со стороны Мариинского парка, а гайдамаки наступали снизу по Александровской. Около парка у юнкеров бесполезно стояла пушка, из которой никто не стрелял; юнкерам приходилось плохо. В это время, не обращая внимания на выстрелы и всюду летавшие пули, проходил Маккавейский.

— Почему вы не стреляете из пушки? — обратился он к юнкерам.

⁵ Имеется в виду стихотворение Маккавейского «Стилос Александрии» (1918), которое открывало одноименную книгу:

Есть седина и есть услада
в том, что широк неверный шаг,
что мумией легла Эллада
в Александрийский саркофаг; —
и над вселенною недвижной —
от треволнения изъят —
с Потокон Жизней спорит книжно
суеречивый элеат. (Маккавейский 1918: 9)

Ср.: (*Антология* 1993: 721); (Маккавейский 2000: 31).

Юнкера с досадой ответили, что никто из них не умеет обращаться с пушкой.

— Я умею стрелять из пушки! — воскликнул Маккавейский. Он снял пальто, перчатки и котелок, передал ближайшему из юнкеров свой портфель и принял за дело, указывая юнкерам, как помогать ему. Гайдамаки были отбиты.

— Теперь мне нужно идти дальше, в типографию, где печатается «Гермес», литературный сборник под моей редакцией, — сказал он и ушел, совершенно безразличный к выражениям благодарности, к вопросам, кто он и почему так хорошо умеет обращаться с пушкой? (Терапиано 1953: 12–13).

В одном из поздних мемуарных писем Терапиано рассказывал о своей последней встрече с Маккавейским:

В последний раз я видел В. М. в Киеве 1 октября 1919 года, когда он во время налета большевиков на Киев уходил из Киева со своей частью⁶. Он был по окончании университета, как и все тогда, мобилизован, окончил Киевское артиллерийское училище — помните, как он во «Встречах» спасал юнкеров, стреляя из пушки?

В Ростове, в 1919 году, за несколько дней до падения его, мне сказали, что Маккавейский поступил на бронепоезд. Он якобы ушел за неделю перед тем в боевую зону, и там его бронепоезд погиб вместе со всем своим персоналом.

Я много раз наводил справки у разных офицеров, которые были в курсе событий тех дней.

Все они настаивали: «И М<аккавейский>, и его сослуживцы погибли».

Несколько месяцев тому назад в Советской России литературоведы заинтересовались «киевским периодом», прочли «Встречи» и стали писать мне, спрашивая о различных подробностях.

Я, конечно, просил их разузнать о судьбе В. М. и вот ответ: «В. Маккавейский погиб, видимо, в конце 1920 года <...> под Ростовом». Ведь в конце 1920 г. Добармия вся уже была в Галлиполи.

Сведение о его гибели «под Ростовом», таким образом, и с «той стороны» подтвердилось, хотя и с ошибкой в дате⁷.

Другая легенда связана с концовкой упомянутого М. Л. Гаспаровым стихотворения Осипа Мандельштама «Черепаша» («На каменных отрогах Пиэрии...»). Эта история до сих пор никак не подтвердилась, но и не была никем опровергнута⁸. Терапиано ошибся в другом — в своих воспоминаниях *Встречи* он написал, что это стихотворение было напечатано в *Гермесе*:

⁶ Инскрипт В. Ландшевской, сделанный Маккавейским на отдельном оттиске *Пьероубийцы* из сборника *Гермес*, датирован «Киев 5 окт<ября> 1919» (Makaveiskii: Vox 1). Первоначально эта «псевдотрагедия» должна была выйти «в издании Х. Д. Паппадопуло осенью 1918 года», как Маккавейский указал в напечатанной тем же издательством книге *Стило Александрии*.

⁷ Из письма Ю. Терапиано коллекционеру Иосифу Лемперту от 12 августа 1974 г. (Makaveiskii: Vox 1). Он имеет в виду, что Маккавейский погиб в самом начале 1920 г. — 10 января Ростов-на-Дону был взят 1-й Конной армией красных.

⁸ Ср.: «В связи со 100-летием со дня рождения поэта 1991 год был объявлен годом О. Э. Мандельштама. Я решил поработать в местных архивах и библиотеках в поисках неизвестных материалов о поэте. <...> Для меня важно было определить точную дату при-

После падения гетмана и Петлюры, в начале 1919 г., в Киев вошли большевики. Кому-то из бывших деятелей Киевского Литературно-Артистического Общества пришла в голову мысль устроить в зале бывшей гостиницы «Континенталь» эстраду со столиками, для выступлений, — «Хлам»: художники, литераторы, артисты и музыканты. В это время в Киев съехалось много поэтов и писателей из Петербурга и Москвы, в надежде подкормиться в продовольственно более благополучном Киеве. <...>

Оказалось, только что приехав в Киев, (подкормиться, на севере — голодно) Мандельштам пошел осматривать город и случайно забрел в «Хлам».

— Я пишу стихи медленно, порой — мучительно-трудно. Вот и сейчас никак не могу закончить давно начатое стихотворение, не нахожу двух заключительных строк, — с серьезным, глубоким выражением лица и в то же время с какой-то детской доверчивостью, поделился своим затруднением Мандельштам.

Это было его прекрасное стихотворение «На каменных отрогах Пиэрии», впоследствии вошедшее в книгу «Тристии» <“Tristia”>. — А. У. В последней строфе:

Где не едят надломленного хлеба,
Где только мед, вино и молоко,

не хватало двух заключительных строк, которые Мандельштам искал и здесь, в «Хламе». С присущей ему формальной находчивостью, Маккавейский подсказал:

Скрипучий труд не омрачает неба
И колесо вращается легко.

Если вслушаться в музыку двух последних строк стихотворения, эти строки суше и фонетически беднее Мандельштамовских. Я был очень удивлен, когда Мандельштам принял их; но в таком виде стихотворение появилось в «Гермесе» и осталось в «Тристиях» (Терапиано 1953: 13–15).⁹

езда Мандельштама из Харькова в Киев весной 1919 г., а также понять, с кем из местных поэтов он мог сблизиться. Кроме того, необходимо было окончательно выяснить, мог ли киевский поэт В. Н. Маккавейский, автор сборника “Стилоз Александрии” (1918), которого Мандельштам негласно упоминает в своем очерке “Киев” (1926), в действительности, как утверждает в воспоминаниях Юрий Терапиано, подсказать ему две финальные строчки в стихотворении “На каменных отрогах Пиэрии...” (“Черепаха”):

Скрипучий труд не омрачает неба
И колесо вращается легко.

Об этом стихотворении написано несколько работ, однако не всё в тексте до конца прояснено. Несмотря на свидетельство Надежды Яковлевны, необходимо уточнить, когда она в действительности познакомилась с Мандельштамом. Кроме того, тема взаимоотношений Мандельштама с Маккавейским намного глубже, чем это казалось до сих пор...» (Парнис 2017: 63–64).

⁹ См. также воспоминания Н. Ушакова о совместном участии Маккавейского и Мандельштама в киевской Мастерской художественного слова: «Е. И. Перлин преподавал стихосложение. Маккавейский по огромному фолианту читал свою работу о псевдоклассицизме. Хотел заниматься со студентами и Мандельштам, но был терроризирован поклонниками Апухтина. Температура поэтической жизни Киева неизменно повышалась. В 1919 году вышел альманах “Гермес”, в котором принимали участие Асеев, Петников и Шкловский. <...> Когда Эренбург, Мандельштам и Маккавейский оставили Киев, здесь уже выросло второе поколение поэтов <...> — Мария Альперин, Глушков, Длигач, две

«На каменных отрогах Пиэрии...» появилось в киевской газете *Неделя литературы и искусства* в сентябре 1919 года (№ 1, стр. 8–9),¹⁰ а в *Гермесе* Маккавейский опубликовал другое стихотворение поэта — «Я изучил науку расставанья...» (1918) без книжного заглавия «Tristia» и с разбивкой на четыре пронумерованных автором восьмистишия (стр. 11). Также он посвятил Мандельштаму стихотворение «Сумерки Александрии», написанное 20–24 апреля 1919 года и включенное Маккавейским в его рукописный сборник *Белая Вандея*¹¹:

Осипу Мандельштаму.

Мой холиямб раствору крыл неверен,
Мой лампион о новолуньях гас.
Чужой пэон размеренно, как мерин
По нищим вертам развозил Пегас.

Александрия.

— скринион без окон.

Премудрая. Который раз в сенар
Роняла ты свой Вероникин локон,
Когда в библиотеке был пожар.

А в ночь мертвей певучего Мемнона,
Бальзаму мумий сопогребена,
Что в раковине тверди лал пеона,
Ты одиночествовала,

Луна.

И перводаром зависти отмечен,
Сгущая желчь, подмигивал овал,
Пока орел коричневую печень,
Как хлебы предложения клевал....

И ты, и тот, что внутренности птичьи
Метафорической читал ночи,
Переоценены в своем величьи
Несущим в безразличии мечи.

Могущественный.

Просьбы о просторах

Угрозой не усугубив, он рос
В лазурь, щадя библиотечный шорох
И в ульях луни пчеловода глосс.

Прессман, и Р. Скоморовский, Лядов, Мизинов, Снежин, из “старых” Бернер» (Ушаков 1929: 122–123).

¹⁰ Дата, указанная под стихотворением: «10 мая 1919 г.». Кроме того, в 1920 г. оно было вновь опубликовано в журнале *Пути творчества*, издававшемся в Харькове под редакцией другого участника *Гермеса* поэта Григория Петникова (№ 6–7, стр. 13), в том же выпуске, что и рецензия Н. Оберучева на *Гермес* (см. Приложение III).

¹¹ Полное название книги: *Белая Вандея — Стихи — МСМХІХ — Преимущественно ямбом*. На обложке рукописи авторская помета: «экземпляр единственный и неприкосновенный. Трогать воспрещаю. В.» (Makaveiskii: Box 1).

А диво ли, что новый жезлоносец,
 Как Птоломей не влюбит Арсиной, —
 Коль на камее близость переносиц
 Не означает близости с женой.¹²

Публикация Мандельштама в *Гермесе* не осталась вне внимания петроградской газеты *Жизнь Искусства*, где появился обзор поэта Всеволода Рождественского «Литературная жизнь Киева», в котором он писал о сдвигах, происходивших в украинской культуре в 1918–1919 гг.:

Приезжающие из Киева свидетели страшных судеб этого рокового города поражаются интенсивностью петербургской художественной жизни.

Из всех южных городов Киев — наиболее анти-литературный. Ни прежде, ни теперь сколько-нибудь значительное начинание не встречает поддержки и гибнет в самом начале.

Период расцвета 1918 года, ознаменовался выходом многочисленнейших ежемесячников, еженедельников и выступлениями на эстраде. Алекс<андр> Дейч редактировал «Куранты», где появлялись изредка Анна Ахматова, Иван Бунин, Вас<илий> Гиппиус и Л. Никулин. Журнал был украшен хорошей графикой. Б. Гуревич вел «Голос Жизни» — выспренне научный и даже философский, — при участии <Николая> Бернера, Н. и В. Маккавейских, М. Сандомирского и Бен<едикта> Лившица, как редактора стихотворного отдела¹³. Дейч, Никулин и Агнивцев снабжали и «Маленькие Альманахи». Ежемесячник «Родная Земля» напечатал поэму Максимилиана Волошина и критические статьи Вас<илия> Гиппиуса. У Василевского (Не-Буквы) появились в газете стихи почти всех перечисленных поэтов. Остальные издания, прожившие в большинстве случаев одну-две недели, ничего интересного не дали.

В 1919 году появились книги: И. Эренбурга «В смертный час», Л. Никулина «Страдиварий», Вл. Мак<к>авейского «Стилос Александрии» и <Г.> Вышеславцева «Путешествие кареты» и «Зеленая комната». Комиссариат искусств выпустил один номер «Зорь», где редактором отдела был Вл<адимир> Нарбут. О. Мандельштам, выступавший на митингах, стихов почти не печатал. То же Венгров и Петников, появившиеся лишь на первомайской летучке. О. Мандельштам поместил, всё-таки, в «Ежегоднике искусства и гуманитарного знания» <т. е. в «Гермесе». — А. У> прекрасное стихотворение: «Я изучил науку расставанья...». В альманахе «Гермес» приняли участие Н. Асеев, Н. Бернер, Н. Венгров, Н. Н. Евреинов, Н. и В. Мак<к>авейски<е>, Б. Лившиц, Д. Марьянов, Гр<игорий> Петников, Исаак Рабинович и И. Эренбург. Академический четырехмесячный путь совершила литературная студия, которой руководили Ал<ександр> Дейч, Б. Лившиц и И. Эренбург при содействии группы молодых киевских филологов <Павла Филиповича, Бориса Ларина и др. — А. У>. Б. Лившиц устроил вечер своей поэзии. Эренбург и Никулин часто читали в Литературно-художественном клубе. В быстро захиревшем «Подвале Искусств» состоялось несколько состязаний поэтов. (Рождественский 1920)¹⁴.

¹² Makkaveiskii: Vox 1.

¹³ См. подробнее (Устинов 2002: 22–26).

¹⁴ Про киевский «Подвал искусств» («Льох мистецтва») см. мемуарный рассказ украинского писателя Клим Полищука:

В своей «гермесовской» статье Шкловский написал о «драгоценном стиле» Мандельштама: «Таким же литературным <приемом>, ничуть не менее органическим и ничуть не более стилизационным являются, как с одной <стороны>, произвольные и производимые слова футуристов

Дальшою спробою єднання власних мистецьких сил по різних політичних торах був «Льох мистецтва», впорядкований за зразком російського «ХЛАМу» (художники, літератори, артисти, музиканти), що містився на Миколаївській вулиці недалеко «Літературно-артистичного клубу».

«ХЛАМ» був чимсь середнім між так званими «живими альманахами» і «студією». <...> Інтимний характер літературних вечорів так заімпонував декому з «музагетців», що вони заходилися на власну руку створити подібний клуб український. Випадково якимось, в сусідстві того ж таки російського «ХЛАМу» на Миколаївській вулиці. Знайшовся досить порядний «погребок» із чотирьох кімнат і негайно був пристосований для діла. Все помешкання було гарно вифарбовано, причому в найбільшій кімнаті, що заміняла собою «залу», було зроблено естраду, а стіни прикрашено величезними, на всю стіну, художніми панно Анатолія Петрицького, так що «зала» являла собою надзвичайно затишний куточок, до якого по суботах стрімло молоде й старе, щоб «хоч трохи відпочити душею»... Відкриття клубу відбулося першого мая літературно-музичним вечором під назвою «Веснянки». Виступали головню «музагетці», а крім них дехто з артистів «Молодого театру» і молодших письменників групи «Боротьба». Читані на тому вечері твори згодом були видані Всеукрліткомом окремою збіркою під назвою «Веснянки». З того часу «Льох мистецтва» стає живим осередком київського українського літературного життя і на його літературних вечорах можна було бачити від «найправіших» до «найлівіших», від «наймолодших» до «найстаріших».

Картинки:

Михайло Жук стоїть на естраді в чорному сурдуді, з хризантемою на грудях, наче на святі якому. Нахилиючись за кожним словом вперед, наче б хотів упасти на голови слухачів, що з поважними лицями сидять на вигідних кріселках, урочисто щідить крізь зуби свої «модерні поези»:

Зади свинячі блищать на сонцю, як щити...

– Ф-фе!.. — виривається несподівано з останнього ряду..

Жук червоніє і плутається, а слухачі цікаво повертають голови до останнього ряду. Там сидить збентежений чимсь вічно скромний Тичина.

Жука зміняє Ярошенко. Цей уже без усякого особливого вигляду, а з простим захопленням поета кричить:

*Стис обруч залізний
і поніс у гай!..*

Це подобається майже всім, і, під голосні оплески, він зникає з естради. <...>

Таких вечорів відбулося декілька, а втім відбувся вечір інсценіровок поезій Тичини в постановці Леся Курбаса,

Пригадую чарівно-дивну й могутню картину:

*Розцвітайте, луги!
Я йду — день!..*

Скромний Тичина в куточку зворушено шептав щось, а по його лицю текли сльози.

– Який же він чудовий! — сказав тоді про Курбаса.

І це була правда.

«Льох мистецтва» припинив свою діяльність лише влітку, коли настала спека. Одначе зроблений нами початок єднання всіх українських мистецьких сил не пропав дарма. Потреба такого єднання стала остільки очевидно, що про це не приходилося навіть говорити (Полішук 2008: 615–617).

и, прежде всего, Хлебникова и Петникова, так с другой — субъективные варианты “драгоценного стиля” (grèsieux) Осипа Мандельштама, Бенедикта Лившица, Владимира Маккавейского» (Гермес 1919: II pag., 70)¹⁵. Впрочем, он обратил внимание на Мандельштама еще раньше в статье «О поэзии и заумном языке» (1916):

Слова, обозначающего внутреннюю звукоречь, нет, и когда хочется сказать о ней, то подвертывается слово «музыка» как обозначение каких-то звуков, которые не слова; в данном случае еще не слова, так как они, в конце концов, выливаются словообразно. Из современных поэтов об этом писал О. Мандельштам:

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись... (Шкловский 1990а: 54).

В связи с «киевским романом» Мандельштама, о котором прекрасно рассказал Мирон Петровский¹⁶, здесь предоставляется возможность исправить некоторые предубеждения о пребывании Шкловского в Украине. В Киеве он пробыл всего два месяца — с октября по самое начало декабря 1918 года, после чего выехал в Харьков¹⁷. Поэтому категорически неверны упоминания Шкловского в связи с артистическим подвалом «Хлам», который по свидетельству поэта-конструктивиста Николая Ушакова, участника литературной группы «Майна», открылся, когда Шкловский уже был в Петрограде:

В марте 1919 года организовался первый киевский подвал поэтов ХЛАМ (Художники, Литераторы, Артисты, Музыканты). Он помещался в подвалчике на Николаевской <...>¹⁸ В «Хламе» подавали бифштекс и вина. Поэты просили, чтобы публика не звенела ложечками о стаканы. Эренбург читал

¹⁵ Ср. в комментариях к *Полутораглазому стрелцу* Б. Лившица (Лившиц 1989: 674). Обозреватель журнала *Пути творчества* отмечал в своей рецензии на *Гермес*:

Начатая много лет назад борьба за новое слово дала уже к нашим дням свои формулы — основа мастерства Б. Лившица, его упор и предел. В этом же направлении движется творчество Николая Маккавейского: на широкой базе эрудиции и техничности покоятся его вещи «Шелкопрядильня» и «Мучительный закат». Как звено того же идейного ряда, но оваянное чудесной какой-то старозаветностью и романтикой, стихотворение Мандельштама:

«Я изучил науку расставания <sic!>
В простоволосых жалобах ночных»

соединяет нас с иными не нашими поэтическими временами. Отчетливая граница. И свежей словесной рудой залегают творчество Гр. Петникова — его семь стихотворений из книги «Быт побегов». (См. Приложение III).

¹⁶ См. главу «Киевский роман Осипа Мандельштама» в его книге (Петровский 1990: 235–264).

¹⁷ См. статью «Вкус сахара: Из политической биографии Виктора Шкловского (Украина, 1918 год)» в настоящем публикационном блоке.

¹⁸ Ср.: «В подвале гостиницы “Континенталь” открылось кафе ХЛАМ (художники, литераторы, артисты, музыканты). Там читали стихи, исполнялись музыкальные произведения, художники выставляли свои картины, устраивались диспуты и обсуждения театральных спектаклей» (Дейч 2000: 145–146).

по институтскому альбомчику о детях, играющих в революцию. Читали здесь так же Лев Никулин, <Бенедикт> Лившиц, Натан Венгров, <Владимир> Маккавейский. Футуристы учиняли дебоши. Названия поэтических групп соперничали с именами звезд и римских богов второго сорта. Стихи поэтов слушали комиссары, студистки и гурманы, затем поэты и все остальные слушали стихи комиссаров.

На святой <неделе> прибыли О. Мандельштам и Рюрик Ивнев. Зеленый собирался взять Киев. В мае «Хлам» лопнул (Ушаков 1929: 122)¹⁹.

Ошибочность этого утверждения восходит к неудачной конструкции фразы в известных воспоминаниях о Киеве И. Эренбурга:

В доме на Николаевской помещались и Союз писателей, и рабис, и литературная студия, и многое другое; там спорили о футуризме, распределяли художников для украшения улиц, читали лекции о марксизме, выдавали охранные грамоты и всевозможные удостоверения.

Внизу, в подвале, помещался «Хлам», он же бывший «Клак». Там я встречал киевского поэта Владимира Маккавейского. Незадолго перед этим он издал сборник сонетов «Стилоз Александрии». <...>

Среди «северян» в «Хламе» выделялся О. Э. Мандельштам — он уже был известен по книге «Камень». Помню, как Осип Эмильевич прочитал чудесные стихи «Я изучил науку расставанья...».

Метеором промелькнул В. Б. Шкловский; прочитал доклад в студии Экстер, блистательный и путаный, лукаво улыбался и ласково ругал решительно всех.

В «Хламе» я познакомился с мечтательным, кудреватым Л. В. Никулиным²⁰; он как-то прочитал нам стихи, очень меланхолические, — про гроб (Эренбург 1990: 293–294).

Здесь мимолетное упоминание выступления Шкловского «в студии Экстер» оказалось смазанным внутри продолжительного мемуарного рассказа о «Хламе». При этом сам Эренбург отнюдь не ошибся: студия сценографа и декоратора Александры Экстер — единственное литературно-художественное сообщество, где отметился Шкловский. Поздней осенью 1918 года здесь читали стихи и Маккавейский, и Эренбург, и Бенедикт Лившиц, соратник Шкловского по футуристическому штурму 1914 года²¹.

¹⁹ См. свод воспоминаний современников о ХЛАМЕ: (Петровский 1990: 244–251).

²⁰ Об «украинском» периоде Льва Никулина см. (Яворская, Устинов 2021).

²¹ См. перепечатку отчета художника Павла Пастухова «Доклад поэта И. Г. Эренбурга в Студии А. А. Экстер» (Фрезинский 1997: 262–264). Впрочем, отношение к киевским выступлениям Эренбурга — особенно, печатным — было неоднозначным. В своей редкой реплике относительно статьи Эренбурга «Об украинском искусстве», напечатанной в № 54 (3 сентября 1919) газеты *Киевская Жизнь*, М. Зеров замечал, что «при всей своей беглости и даже некоторой “легкости в мыслях”» эта статья «чрезвычайно характерна и для того времени, когда она появилась (как раз в дни продолжительного похода киевских агентов Добровольческого правительства против украинской книги, школы и науки), и для тех “культурных” российских кругов, которые, “с одной стороны”, не испытывали желания солидаризироваться с политикой национальных преследований, но “с другой” — не имели мужества выразительно против нее протестовать. Украинское искусство и украинцы имеют в лице д<октора> Эренбурга якобы защитника» («Зановоуємо її тут, бо, при всій своїй побіжності й деякій “легкости в мыслях”, вона надзвичайно характерна і для того часу,

Скорее всего, в студии Экстер он встретился с начинающим поэтом Павло Тычиной, только выпустившим свой первый поэтический сборник²². Александр Дейч называет его среди участников литературных вечеров²³ и записывает в дневнике, как Тычина «читал стихи из моих любимых “Соняшних кларнетів”. Читал вдохновенно, радость на душе»²⁴.

Уже после отъезда Шкловского там появился знаменитый режиссер Григорий Козинцев (1905–1973), который оставил яркие воспоминания о студии Экстер:

Был 1919 год. <...>

Я уже учился не только в гимназии, но вечерами посещал школу живописи. Александра Александровна Экстер, много лет жившая во Франции, художник, искушенный во всех опытах современной живописи, занималась с группой молодежи. Программа обучения была основана на знакомстве с Сезанном, Матиссом и Пикассо. Перед учениками ставились натюрморты, и на холстах появлялись то серо-зеленая геометрическая архитектура предметов, то движение ярких декоративных плоскостей, то рассечение форм.

В мастерской часто бывали Илья Эренбург, Осип Мандельштам, Бенедикт Лившиц. Устраивались диспуты: «Ахматова или Маяковский?». Всё, что можно было узнать о современном искусстве, становилось предметом страстных споров. Заезжий московский поэт, побывав в мастерской, сочинил про нас частушки: «У французов есть Пикассо, а у нас пикассов масса».

Я сразу, что называется, прямо от рождения, был по всем своим вкусам и симпатиям крайне левым в искусстве.

Несмотря на доброе ко мне отношение Александры Александровны, ничего толкового у меня не получалось. Кувшины и яблоки меня ничуть не интересовали; вместо них я изображал какие-то рожи, освещенные рез-

коли з'явилась (саме в добу завязаного походу київських агентів Добровольчого уряду проти української книжки, школи й науки), і для тих “культурних” кіл російського громадянства, що з “одного боку” не мали охоти солідаризуватися з політикою національних переслідувань, а “з другого” не мали мужності виразно проти неї протестувати. Українське мистецтво й українці мають в особі д. Еренбурга ніби-то оборонця») (Зеров 1919: 1947).

²² О посетителях киевской студии Экстер и там выступавших см. статьи авторов сборника (*Modernism in Kyiv* 2010: 5, 201, 526, passim). О производственной составляющей студии см.: Dmytro Horbachov. “In the Epicenter of Abstraction: Kyiv during the Time of Kurbas” (*Modernism in Kyiv* 2010: 170–195).

²³ Ср. воспоминания К. Полищука о поэтических вечерах Профессионального союза художников слова: «Від росіян виступали Натан Венгров, Геннадій Коренев, Макавейський, Зозуля, Ліфшиць, Еренбург і багато інших, з творів яких складалося добрих дві третини всієї програми “вечора”. <...> Українці виступили скромно, але успіх мали повний. Твори П. Тичини справили просто колосальне враження, не дивлячись на те, що автор за своєю надмірною скромністю сам не насмілювався виступити і їх читав один з артистів “Молодого театру”» (Поліщук 2008: 612). См. также дарственную надпись Маккавейского на оттиске *Пьеро-убийцы* из *Гермеса*: «Поэту Павлу Тычине на добрую память от автора. *ВМаккавейский*. Киев. 9/23/919» (Маккавейский 2000: 94).

²⁴ Из записи от 1 мая 1919 года (Дейч 2000: 146). В связи с этим стоит упомянуть отзыв будущего участника ОПОЯЗа Бориса Ларина на поэтический дебют Тычины: Б. Ларин. «Про “Соняшні кларнети” П. Тичини» (*Книгарь. Літопис українського письменства* (Київ). № 25–26 (вересень–жовтень 1919): 1683–1688. Рецензия была напечатана с примечанием редактора журнала Миколы Зерова: «Прислану нам низку імпресіоністичних нарисів Б. О. Ларина містимо головним чином з огляду на оригінальність його підходу до теми»).

ким светом, фантастические пейзажи, фигуры, наряженные в яркие платья. Экстер посмотрела на мои эскизы и подарила мне монографию Жака Калло.

Я сочинял пародии, рисовал на всех карикатуры, придумывал декорации к несуществующим пьесам. (Козинцев 2019: 8–10).

А доклад, прочитанный Шкловским в студии Экстер, о котором пишет Эренбург, возможно, тот самый «на тему “Сюжет в стихе”» (Шкловский 1990b: 162), который был написан для выступления в Московском Лингвистическом Клубе²⁵ и мог отразиться в статье «Из филологических очевидностей современной науки о стихе».

В свое время Евгений Тодес обратил внимание на прямую связь публикации Шкловского в киевском *Гермесе* с предшествующими теоретическими высказываниями Шкловского: «...в “слове как таковом”, взятом вне значения, предлагалось видеть отличие поэтического языка от практического (заумь футуристов и осмысление такого рода явлений молодой филологией, напр<имер>, в статье Шкловского “О поэзии и заумном языке” в I вып. “Сборников по теории поэтического языка”, 1916; вопрос обсуждался также в связи с работами М. Граммона и К. Ниропа — см. реферат Вл. Шкловского, там же; ср.: В. Шкловский. Из филологических очевидностей современной науки о стихе. — *Гермес*. 1919, стр. 67–68)» (Тынянов 1977: 496).

Как и в обоих *Сборниках по теории поэтического языка* (Пг., 1916–1917), в своей публикации Шкловский снова обращается к материалу современной поэзии, но если до сих его внимание занимали русские футуристы, в «гермесовской» статье он обращается к кругу киевских поэтов, не преминув причислить к ним Мандельштама. Попутно «Из филологических очевидностей современной науки о стихе» закрепляет новые понятия, которые только что были введены в литературоведческий обиход в публикациях ОПОЯЗа, но впоследствии составят терминологию «формального метода». Несмотря на обещания, Шкловский не выстраивает в своей статье никакой стройной теоретической системы. Напротив, он благополучно перепрыгивает с одного концептуального сюжета на другой. Однако его научный инструментарий целиком основан на заключениях его товарищей по ОПОЯЗу, прежде всего, Льва Якубинского и Осипа Брика.

Если учитывать, что Якубинский в своих статьях, опубликованных в *Сборниках по теории поэтического языка*, постоянно ссылается на высказывания Шкловского, то в таких автореференциях можно усмотреть критический прием, характерный для «формального метода». Разумеется,

²⁵ Шкловский писал об этом в *Сентиментальном путешествии*, однако «протокол собрания МЛК, на котором выступал Шкловский, если он и был, то не сохранился. Этот доклад не обнаружен, и в творческом наследии Шкловского нет ни одной статьи на похожую тему. Как замечают комментаторы, “известно лишь о докладе Шкловского ‘История романа’, прочитанном в Московском лингвистическом клубе” до его отъезда в Украину, где он снова возобновил свою активную политическую деятельность» (Пильщиков–Устинов 2018: 184).

цель этих перекрестных ссылок заключается вовсе не в том, чтобы поднять «индекс цитатности» других опоязовцев. Они оказываются крайне необходимы потому, что больше просто не на кого сослаться. В это время научный инструментарий ОПОЯЗа не имеет прецедентов, их создают статьи в *Сборниках по теории поэтического языка*. Одновременно эти отсылки к находкам литературных соратников получают дальнейшее развитие и вводятся в опоязовский критический арсенал. Так, оговорка Якубинского о прочтении стихотворений с точки зрения морфологии поэтического языка подскажет Борису Эйхенбауму самоопределение «морфологисты» (или «специфисты») как альтернативу принятому для опоязовцев термину «формалисты».

В свою очередь, Александр Галушкин установил литературную преемственность публикации Шкловского в *Гермесе*, обратив внимание на сходство ее заключительного пассажа:

Нужно забыть о попытках изображать историю литературы как историю культуры, отображаемую искусством слова. Плачевным рецидивом этого ветхого взгляда явились молодые «Скифы», полагающее, что революция должна принести с собою обязательные изменения в искусстве, точнее, — должна означать обязательность таких изменений, будто история искусства не история органически-обусловленной смены форм, каковые и составляют ее предметное содержание.

Формы новые являются не для того, чтобы «выразить» новое содержание и, очевидно, не должны явиться с неприменностью лишь в виду возникновения житейски-новых кандидатов в их материал. Ибо с тем обветшанием форм искусства, какое единственно вправе двигать его вперед (его — живущего формально) обветшание быта обязательно совпадать не должно. Так было, так будет и лишь таким способом может родиться то, чего еще не было, —

с началом его фельетона «Об искусстве и революции. “Улля, Улля” Марсиане! (Из трубы марсиан)», напечатанном 30 марта 1919 г. в петроградской газете *Искусство коммуны* (№ 17, стр. 2):

То, что я пишу сейчас, я пишу с чувством великого дружелюбия к людям, с которыми я спорю.

Но ошибки, делаемые сейчас, так явны для меня и будут так тягостны для искусства, что их нельзя замалчивать.

Наиболее тяжелой ошибкой современных писателей об искусстве я считаю то уравнение между социальной революцией и революцией форм искусства, которое сейчас они доказывают.

«Скифы», «футуристы-коммунисты», «пролеткульты» — все провозглашают и долбят одно и то же: новому миру, новой классовой идеологии должно соответствовать новое искусство. Вторая посылка — обычна: наше искусство и есть именно новое, которое выражает революцию, волю нового класса и новое мироощущение (Шкловский 1990а: 78)²⁶.

²⁶ См. комментарий А. Галушкина: (Шкловский 1990а: 493).

Так статья Шкловского «Из филологических очевидностей современной науки о стихе» оказалась ненамеренным отражением этого переломного этапа его биографии. Другое ее достоинство заключается в том, что она обозначила первый опыт знакомства с идеями ОПОЯЗа в Украине. Именно с «гермесовской» статьи начинается «украинский шлейф» Шкловского, определяющий как восприятие его теоретических построений, так и шире — необходимые условия для освоения «формального метода» харьковскими филологами и литературными критиками из Киева.

ПРИЛОЖЕНИЕ I

Виктор Шкловский

Из филологических очевидностей современной науки о стихе

Второе пятидесятилетие девятнадцатого века было периодом упадка русского стихосложения и науки о стихе. За этот период мы пошли назад, и понимание законов стиха уже не достигало того уровня, который мы видим в работах Востокова и Остолопова, а в очень значительной степени и Третьяковского.

Но русское Средневековье кончается.

Символисты первые — и да будет за это над ними <sic!> земля пухом — обратили внимание на разработку теоретических вопросов в искусстве; занимались этим Андрей Белый, <Николай> Недоброво и настойчивый покойник Валерий Брюсов²⁷.

²⁷ Ср. в статье Шкловского «Художественная жизнь современной России»: «В Москве Андрей Белый, Вячеслав Иванов и “настойчивый покойник” Валерий Брюсов открыли студию стиховедения» (Шкловский 1918: 4). В Брюсов был тогда жив. Шкловский подхватывает инвективы в адрес Брюсова из футуристических манифестов «Идите к чорту!» (1913) в альманахе *Рыкающий Парнас* (СПб., 1914): «Василий Брюсов привычно жевал страницами “Русской мысли” поэзию Маяковского и Лившица. Брось, Вася, это тебе не пробка!..», — и «Капля дёгтя» В. Маяковского в журнале *Взят*: «Футуристам ли кричать о забвении старой литературы. Кто за казачьим гиком расслышит трель мандолиниста Брюсова. Сегодня все футуристы», — в котором также принял участие Шкловский. В единственном выпуске этого *Барабана футуристов*, который был отпечатан в декабре 1915 г. в петроградской типографии З. Соколинского, Шкловский опубликовал два стихотворения в прозе: «В серое я одет и в серые я обратился латы России...» и «Напрасно наматывает автомобиль серые струи дороги на серые шуршащие шины...» (*Взят* 1915: 9) и отклик на поэму Маяковского *Облако в штанах* (*Взят* 1915: 10–11). Публицист Петр Пильский писал впоследствии об этом издании:

Этим стремлением к оригинальности продиктовано было и заглавие журнала, издававшегося группой Маяковского. Он, Хлебников Осип Брик, Пастернак, Асеев и свистун Шкловский дали название своему литературному детищу в виде одного слова: «Взят». Маяковский давно уже хотел назвать этим именем, всё равно, кого или что — может быть, сына, м. б., собаку, а окрестили этим словом «Взят» журнал. Обложку сделали из грубой оберточной бумаги, заглавие напечатали афишными

Но над ними тяготела старая традиция полезного искусства, которая изменялась, но не сдавалась. Потебня²⁸, понявший искусство прежде всего как басню, как ряд алгебраических формул к арифметике жизни, завел символистов в тупик «что? и как?» в понимании искусства как формы мышления (1)²⁹. В области стиховедения это привело к тоскливому рассмотрению, каким образом ритм и фонетика стиха связаны с его смыслом (— увы! не смыслом стиха, смыслом лирическим, но со смыслом слова, пользуемого как стихом, так и речью — смыслом грамматическим), привело к навязыванию звуковым комплексам ономотопеической тенденции³⁰.

И символистам удалось только вернуться к уровню, прежде достигнутому.

Группа филологов, сосредоточившаяся около *Сборников по теории поэтического языка*, порвала с традицией «изобразительного искусства» (вспомним вчера канонизированный, ныне столь надоевший «образ» *avant toutes choses*). Звук это звук, и звуки нужны для звучания.

Кто вам сказал, что мы забыли о смысле? Мы просто не говорим о том, чего (еще) не знаем, и мы забыли лишь ваши теории осмы<с>ления, зачастую столь примитивные в своей выпренной отвлеченности.

буквами. Их Маяковский любил: они были большие. Он и на своих визитных карточках имя и фамилию «Владимир Маяковский» просил набирать крупно, как заголовков, и тогда очень не любившая его мать Лилии Брик как-то сказала Маяковскому: — Вы вчера забыли у нас свою вывеску.

Маяковский оставил у Брик свою визитную карточку, — старуха была права.

При печатании журнала деревянные афишные буквы царапались о кусочки дерева на оборточной бумаге и стали пестрыми и серыми, — под конец эту крупную надпись едва можно было заметить, и тогда зачинатели стали от руки, кисточкой закрашивать весь тираж (Пильский 1934).

²⁸ См. в комментариях А. Чудакова: «Формальная школа определила свое отношение к Потебне очень рано; многие ее идеи сформировались в процессе отталкивания от теории Потебни. См.: В. Шкловский. Потебня. П<оэтика>-1919; *его же*. Искусство как прием. — В кн.: В. Б. Шкловский. О теории прозы. М., «Федерация», 1929. Впрочем, следует отметить, что в своей первой книге В. Б. Шкловский еще сочувственно ссылался на Потебню и А. Г. Горнфельда в вопросе о форме как главном признаке поэзии. В. М. Жирмунский считал, что различие законов поэтической и прозаической речи у Шкловского „лишь внешним образом противоречит учению Потебни. И Потебня признает разницу научного языка (или “языка понятий”) и поэтического языка (или “языка образов”). Но общий корень того и другого он видит в языковом творчестве, которое, по существу своему, поэтично“» (Тынянов 1977: 470). Ср. также его наблюдение, что Шкловский первым выступил «с критикой теории образности Потебни с позиций противопоставления ей категории “построения”» (Тынянов 1977: 502).

²⁹ Арабские цифры на всем протяжении статьи обозначают «примечания редактора», которые представляют собой размышления В. Маккавейского по поводу написанного Шкловским. Для удобства знакомства непосредственно с текстом «Из филологических очевидностей современной науки о стихе», сходили Маккавейского печатаются здесь в подбор вслед за статьей Шкловского.

³⁰ Ср. замечания в разборе «декларации ОПОЯЗа в виде небольшой статьи» Шкловского «Потебня» (1916), где автор специально останавливается на «обвинениях, которые предъявляет ОПОЯЗ (устаами своего лидера) Потебне. Их немного, но они уничтожающи в том смысле, что вменяют создателю лингвистического метода в литературной науке игнорирование именно языковой стихии в поэзии. Это — чрезвычайно тяжкое обвинение» (Плотников 1923: 37).

Еще работами датского ученого Ниропа и французского — Граммона было доказано отсутствие в языке звукового символизма, т. е. непосредственной связи между смыслом слова и его звучанием³¹. В языке понятия близкие часто имеют совершенно различный звуковой состав и, наоборот, слова с различным смыслом звучат близко или даже одинаково (коса Коломбины и коса смерти, voler — летать и воровать, pêcher — удить рыбу, грешить и т. п. ad infinitum). В то же время из тысячи примеров, доставляемых вариантами стихотворений, из сотен сообщений самих поэтов мы узнаем о величайшем внимании и сознательнейшей работе их именно над звуковой формой речи и зачастую преимущественно пред стороной первично значащей. Лев Якубинский своею работой «О расподоблении плавных в стихотворном языке» дал очень любопытный подход к этому вопросу. Как известно, закон расподобления плавных, существующий в прозаической речи, выражается в том, что, если в слове встречаются два одинаковых плавных, два «р» или два «л», то один из этих звуков расподобляется (т. е. одно из пары «р» заменяется ч<e>рез «л» и обратно). Так из литературного (заёмного для русских) «коридор» получалось простонародное «калидор» или современное «верблюд» из древне-церковно-славянского «велблють». Это расподобление объясняется общею тенденцией прозаического разговорного языка создавать <с> помощью естественного отбора наиболее экономические формы речи, так как стечение одинаковых звуков (учтенное скороговорками — экз<a>менами на речистость) затрудняет произносительную сторону речи.

Совершенно противоположную тенденцию мы видим в языке поэтическом; чуждый закону расподобления, он имеет, напротив, тенденцию создавать стечение одинаковых звуков. Частным случаем такого стечения является аллитерация. Отсюда же звуки не расподобляются и в словах, переживаемых, как поэтические, даже прозой; таковы собств<енные> имена с деспотизмом их статичности; например, имя Фалалей, сохранившее оба «<л>». Тот же обратный расподоблению момент стечения в стихотворном языке одинаковых звуков наблюдаю <sic!> Лев Якубинский, изучая варианты Лермонтова, изобличающие вкус к ассимиляции. Обычно оказывалось, что в результате изменений окончательная редакция стихотворения являла очевидно большее звуковое единообразие, чем первоначальный вариант.

Таким образом, мы видим, что стихотворная речь — речь, отмеченная тенденцией создавать трудно произносимые комплексы. А так как мы знаем, что в противоположность прозаической речи, пользующей звук бессознательно (точнее безотносительно его самоценности) речь стихотворная звуки переживает, то позволено с вероятностью полагать художественною целью

³¹ Имеются в виду 4-й том (Sémantique) *Grammaire historique de la langue française* (Copenhague; Kristiania, 1913) Кристофера Ниропа (Kristoffer Nyrop, 1858–1931) и *Le vers français. Ses moyens d'expression, son harmonie* (Paris: La Société de Linguistique, 1913) Мориса Граммона (Maurice Grammont, 1866–1946).

стечения одинаковых звуков в стихах создание ощутимых, а не только автоматически произносимых (нечто третье произносящих) словесных масс.

В этом сказалась общеизвестная тенденция сделать язык поэзии отличным от прозаического, в идеале безостаточно особым, объяснимая волею поэзии к своему собственному арсеналу средств, каковой, в свою очередь, только и способен объяснить (органически обосновать) ее видовую отдельность как искусства. Вспомним сообщение Веселовского о дикарском творчестве на языке соседнего племени (2). Яков Grimm обращает внимание, что очень часто народная литература создается не на местном диалекте, а на «повышенном» языке, тяготеющем к литературности; важен не момент подражания образцам высшей культуры, но присущая самому организму диалекта, безотносительно явлений третьих, тяготение к «остранению» привычного, отмежеванию искусства от быта средствами искусственности.

Аристотель в поэтике советует придавать языку характер чужестранного. Все эпохи, и особенно средневековье, изобилует примерами искусственно затрудненных форм поэтического языка. Достаточно указать на трубадуров; о затруднениях пишут и в индусских поэтиках. Литературный язык Пушкина, близкий к разговорному, тоже воспринимался современниками, как язык затрудненный, так как в его время каноничным для литературы был язык повышенный, Державинский.

Сейчас, когда литературный язык влиянием школы, солдатчины и фабрики распространил московский говор, вытеснив говоры народные, на фоне коих он воспринимался на местах, эти говоры начинают, меняясь с ним местами, вытеснять его из литературы. И мы видим Лескова и Ремизова, создающих «литературный говор». И мы видим Есенина, Клюева, Асеева, Ширяевца, первоначально выступавших со стихами на литературном языке, ныне же культивирующих «народную речь», которая является определенным литературным приемом. Таким же литературным, ничуть не менее органическим и ничуть не более стилизационным <приемом> являются, как с одной <стороны>, произвольные и производимые слова футуристов и, прежде всего, Хлебникова и Петникова, так с другой — субъективные варианты «драгоценного стиля» (grècieux) Осипа Мандельштама, Бенедикта Лившица, Владимира Маккавейского. Об этих дифференциальных качествах³²

³² ««Дифференциальные качества» — ключевое понятие русской формальной школы, заимствованное из книги немецкого эстетика Б. Христиансена «Философия искусства», — отмечает В. Нехотин и обращает внимание, что Шкловский делает соответствующее примечание в программной статье «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» (Эйхенбаум 1993: 26): «Ср. <Б>. Христиансен. Философия искусства. СПб. 1911 г.: «Я выделю только одну группу нечувственных форм — самую важную, думается мне: *дифференциальные ощущения*, или *ощущения различий*. Когда мы испытываем что-нибудь, как *отклонение* от обычного, от нормального, от какого-нибудь действующего канона, в нас рождается эмоциональное впечатление особого качества, которое по типу своему не отличается от эмоциональных элементов чувственных форм, с той только разницей, что его антецедентом является ощущение несходства, то есть нечто недоступное чувственному восприятию. Это область неисчерпаемого многообразия, потому что дифференциальные впечат-

языка поэзии читаем весьма ценное даже в *Философии Искусства* Христиансена (3)³³.

Таким образом, мы видим, что и со стороны словаря речь стихотворная — речь затрудненная и, тем самым, выведенная из автоматизма³⁴.

«Я вытирал комнату и не мог вспомнить, вытер ли я диван. Следовательно, если и вытер, то бессознательно... Если бы кто сознательный со стороны видел, то мог бы восстановить. Если же я сделал, но бессознательно, то это как бы не было, и целая жизнь людей, проведенная бессознательно, эта жизнь как бы не была». (Из Дневника Толстого)³⁵.

Так пропадает, в ничто вменяясь, вся автоматически проходящая жизнь, т. е. фактически вся та часть ее, которая не проходит через искусство. Ибо задачей искусства является создание осязаемых вещей³⁶.

ления, качественно отличаются между собой по их исходному моменту, по их силе и линии расхождений...»» (Поэтика 1919: 120). Шкловский цитирует (Христиансен 1911: 104).

³³ Для пользы читателей В. Маккавейский приводит в скобках следующий фрагмент из труда Б. Христиансена: «Всё, что может быть канонем, делается исходным пунктом дифференциальных ощущений. В поэзии геометрически застывшая система ритма: слова подчиняются ему, но не без некоторых нюансов, не без противоречий, ослабляющих строгость размера; каждое слово хочет удержать свое собственное слоговое ударение и долго-ту и расширяет отведенное ему пространство в стихе или немного суживает его... Благодаря ударениям и паузам, необходимым по смыслу, происходит постоянное нарушение основной схемы; эти различия оживляют строение стихов; а схема, помимо своих ритмических формальных впечатлений, исполняет еще функцию — быть масштабом отклонений и вместе с тем основой дифференциальных впечатлений» (Христиансен 1911: 105–106).

³⁴ Ср. дневниковую запись Б. Эйхенбаума 1918 г.:

8 августа. Как странно! Хорошее ясное утро — небо, тепло. Сидишь в 6-ом этаже, в окно — крыши и трубы. Звонят трамваи. Стучат шаги. Будущее — неизвестно, ощущения настоящего нет, поэтому ч-то нечего ощущать, Точно старость подошла — совсем так.

Перечитал «Холстомера» — какая жуткая вещь! Особенно — это тело в мундире в конце.

<...> По улице, сумрачно-серой, промчался холерный фургон без огней, с человеком в белом халате впереди, оставляя за собой карболовый запах. На Бирже — большой плакат: «Просветительный клуб моряков». Бродят голодные тени, что-то бубнят про себя — всё о хлебе: «До чего довели».

Витя <Шкловский. — А. У> сегодня в кухне увидел в наклонном зеркале отражение плиты с кастрюлями и, показывая на отражение одной из них, спросил: «Отчего она не катится?» Какое хорошее, свежее восприятие — без всякого «автоматизма». Нет того, что ужасало Толстого (дневники), когда он стирал пыль, и чем наполнена вся наша жизнь — с утра до ночи (Эйхенбаум 1993: 18).

³⁵ Здесь Шкловский заново обращается к сентенции Л. Толстого; ср. комментарий В. Нехотина: «Цитируемая в работе “Искусство как прием” дневниковая запись Л. Н. Толстого от 1 марта 1897 г.: “Я обтирал пыль в комнате и, обойдя кругом, подошел к дивану и не мог вспомнить, обтирал я его или нет. Так как движения эти привычны и бессознательны, я не мог и чувствовал, что это уже невозможно вспомнить... если целая сложная жизнь многих людей проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была” (ПСС. Т. 53. С. 141–142)» (Эйхенбаум 1993: 26).

³⁶ Ср. замечание В. Нехотина о термине «автоматизм» в теоретическом арсенале «формалистов»: «Одно из центральных понятий эстетической теории русской формальной школы, выдвинутое В. Б. Шкловским в работе “Искусство как прием” (1917): “...становясь привычными, действия делают автоматическими. Так уходят, например, в среду бессознательно-автоматического все наши навыки... вещи берутся счетом и пространством, они

Таким образом, танец это — ходьба, которая ощущается (4).

Задачей инструментовки является создать балет артикуляционных органов и ощущение словоговорения. Сладки слова поэта на устах.

Органически ощущаемая, не из сообщения учитываемая, но видением воспринимаемая вещь — высшая ценность и цель искусства. Пусть ноги ощущают дорогу, по которой идут.

Таково же истинное понимание сюжетосложения. Не миф — зерно сюжета. Сюжет — одна из форм ступенчатого построения. Такими же формами являются звуковой повтор, эпитет, параллелизм, замедления и ускорения, эпические повторения, сказочная обрядность, утроение действия, перипетии... (5)

Отсюда ясно, что сюжет такая же «форма», как и рифма. В сюжете тоже нет ценностей, лежащих вне рамок данного произведения. Теорию сюжета надо изучать, как теорию языка. Нужно забыть о попытках изображать историю литературы как историю культуры, отображаемую искусством слова. Плачевным рецидивом этого ветхого взгляда явились молодые «Скифы», полагающее, что революция должна принести с собою обязательные изменения в искусстве, точнее, — должна означать обязательность таких изменений, будто история искусства не история органически-обусловленной смены форм, каковые и составляют ее предметное содержание.

Формы новые являются не для того, чтобы «выразить» новое содержание и, очевидно, не должны явиться с непеременимостью лишь в виду возникновения житейски-новых кандидатов в их материал. Ибо с тем обветшанием форм искусства, какое единственно вправе двигать его вперед (его — живущего формально) обветшание быта обязательно совпадать не должно (6). Так было, так будет и лишь таким способом может родиться то, чего еще не было.

Идет новая теория искусств, простая, как система пифагорейцев.

Киев, 1918. XII.

не видятся нами, а узнаются по первым чертам. Вещь проходит мимо нас как бы упакованной, мы знаем, что она есть, по месту, которое она занимает, но видим только ее поверхность. Под влиянием такого восприятия вещь сохнет, сперва как восприятие, а потом это сказывается и на ее делании... И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством» (Шкловский 1990а: 62–63).

ПРИЛОЖЕНИЕ II

Владимир Маккавейский

**Примечания к статье Виктора Шкловского
«Из филологических очевидностей современной науки о стихе»**

(1)

Ввиду особой сложности и деликатности вопроса должно предложить учету <чи>тателя, что тупиком является не проблема в себе, но ее, по мнению автора, неправомерная у Потебни постановка. Различение «что?» от «как?» в той же мере необходимо науке (правоспособно методологически), в какой переживанию (потреблению) искусства нужна, наоборот, воля к их неразличимости, — эмоционально точнее, — как безразличие к возможности их различить. Что же до концепций, отмечаемую является пара: что? — содержание, как? — форма; утверждаемую же (см. § 4 предшестствующего очерка)³⁷ — что? — форма, как? — материал. Замена, разумеется, порядка не только терминологического, тем более что сама дифференциация у нас ощущается, что ли, как отдистиллирование. Равным образом, аналитически продвинул вперед (вг<л>убь?) и ныне живой взгляд на искусство как «особую форму мышления», для современника означающий проблему особой категории сознания (Н. Kohen).

(2)

Сделанный перечень мы позволяем себе пополнить указанием на Александрийцев, Плиния младшего и Авзония, школу trobar clus и любовные Кодексы, индивидуальности трубадура Маркобрю, Гонгоры, Марини, неоалександрин<и>зм пляды, наконец, штили Ломоносова и целиком всего М<а>ллармэ, связанного с Пров<а>нсом и ч<е>рез фелиброс и конгениальностью. (Мы не говорим уже о темноте Эсхила, Эмпедокла, Гераклита, Орфических отрывков и прочего, ценного гл<авным> обр<а>зом <<>содержанием»). Учитываемая (как очевидный недостаток), либо неучитыва<ема>я вовсе темнота этих авторов ожидает своего исследователя в типе Вельфлина, Фидлера или Гильдебрандта от филологии. Объяснять ее причудами усталого барокко или психологизмом *odi profanum* значит не объяснять никак, ибо усталые многообразны, отметение же нежелательного потребителя, годится, пожалуй, в первоусловия работы, но никак не в первопринципы ее существа, лежащего не столько в сообщаемом, сколько в технике сообщения, *себя а не некий сюжет* потребителю сообщающей. Ясно, что поименованные явления вправе обидеться на безликость начала, объединившего их в одну категорию; не потому, что категория эта им нужна, а потому, что, может быть, и выделять-то их в особую

³⁷ Имеется в виду § 4 трактата Маккавейского «Искусство как предмет знания. Точка зрения формальной интуиции в ее критико-методологических возможностях», напечатанного в *Гермесе* (II паг., стр. 21–66).

группу темных совсем не следовало, ибо темны не они одни, а — вернее — не все ли вообще поэты? да еще — критики их темноты. Кто вам сказал, что вы понимаете Пушкина? Статистика утверждений, что Онегин убил Ленского, что совпадает с подлинным смыслом слов поэта! Пора заняться выдвигаемой нами проблемой особого подлинно-поэтического смысла, статистике неподвластного. Если стихотворение можно пересказать своими словами, для чего было его писать? Возможность такого пересказа означала бы либо что это не стихи, либо что любой рассказчик — поэт, т. е. что все говорят на том поэтическом языке, небытию коего поэзия (по Маллармэ — корректив наличных видов речи) и обязана своим существованием. А пока это не всем ясно; даже такие авторитеты как Вилламовиц, переводя темного Эхила, делают его «по возможности еще более понятным нам, чем он был афинянам» (называвшим его темным не в осуждение!) *Jahrbuch für die geistige Bewegung, Verlag der Blätter für die Kunst, Brl. 1910*, статья Гильдебрандта, S. 66. Не скучно учесть и пару авторитетных суждений другого врага темноты, знатока Прованса Шишмарева, очевидно, заразившегося темнотою своего предмета, ибо «Лирика и лирики позднего средневековья» (240–241): «искусственность основного положения (темной школы *trobar clus*) — результат переоценки формы, обусловленный бедностью содержания поэзии», а н<a> стр. 469: «<e>едва ли также следует видеть в *trobar clus* результаты необходимости прикрыть изысканной формой бедность содержания лирики».

(3)

См. примечание VI.

(4)

Ощутимость эмпирическим я особой жизни того или иного органа, психологически учитываемая в отношении всего организма как недомогание, с точки зрения органа означает индивидуальную его, органа, жизнь. Палец ощущается, т. е. живет особо, когда он болит, и именно своею болью, выпадением из автоматической гармонии сознания противопоставлять себя ему, как индивидуальность, как объективное без его помощи, вне нужды в нем, ч<e>рез протест против этой нужды. Так учитывать intersubъектное бытие объективированного сознания, т. е. искусства, помогает и Гегельянская теория творчества Геббеля, и взгляд самого Гегеля на индивидуальность эмпирического я, живущую ложно, как грех о подлинном бытии последнего космического синтеза.

(5)

Ясно, что формами в нашем (вышеизложено в прим. 1) смысла перечисленные элементы не являются. За очевидно-нарочитою пестротой перечня учитывать их в одном плане можно лишь как различные (и притом разнокатегорические) моменты в формации синтеза. Надо ли говорить, что

как наше слово «момент», так и выражение «ступенчатое построение» закономерности временных соотношений (последовательности) не разумеют.

(6)

Связь этого движения с эволюцией форм жизни многообразна, временами любопытна, не всегда налична, а отсюда в общем виде для науки внеучётна. Будь это не так, будь реальность искусства реальностью не формальной, не формы, но какой-то всё той же житейской материальности, через форму переодетой, но не (по Шиллеру) «истребленной», — два года революции успели бы что-нибудь дать, превзойти нашего единственного барочного, вчерашнего Маяковского, одногласого, как припев старобрядцев, всемирного в размере булочной Филиппова, но, как он, в себе совершенного, несмотря на то, что один из восьми академических бликов половинного цилиндра от *porte cochère* (Paris) отражает коллектив, как отражал городского на перекрестке. Это не было бы опровержением материальности искусства (доказательством его формальной природы), подвергни мы сомнению *и житейскую* новизну созданного переворотом, скажи мы, что нет новых содержаний, но, как известно, человечество целиком переродилось; см. конспект моего эллиптического доклада: «Революция форм бытия и эволюция формы в искусстве» (Киев, «Революционное искусство», 1919, стр. 7).

ПРИЛОЖЕНИЕ III

Н. Оберучев

Рецензия на сборник «Гермес»

«ГЕРМЕС». Ежегодник искусства и гуманитарного знания.
Сборник первый. Рис. А. Экстер. Киев, 1919 г. Ц. 30 р. Стр. 72.

Сборник «Гермес», вышедший в Киеве в прошлом году, во многих смыслах представляет собой литературное событие.

В настоящее время силен взгляд, определяющий ценность того или иного произведения по степени его соответствия или связи с переживаемым великим моментом. С этой точки зрения «Гермес» должен быть поставлен в особые условия: он мог появиться тремя годами ранее или наоборот быть обнародованным через несколько лет, ибо проблемы, в нем затронутые, пересекают собой ближайший исторический отрезок в обе стороны, поглощая в себе своеобразие данной исторической обстановки. Это не бюллетень революции, — недаром же это *ежегодник*, здесь на лицо кой-какие итоги, отсюда видны и перспективы, таков замысел издания.

Поэтическая работа новых течений русского художественного слова представлена произведениями Н. Асеева, А. Блока, Н. Венгрова, В. Ивано-

ва, Бенедикта Лившица, Николая Маккавейского, Осипа Мандельштама, Григория Петникова, Юрия Терапиано, Ильи Эренбурга³⁸. Далее идет пьеса Владимира Маккавейского «Пьеро убийца» и статья Н. Н. Евреинова «Новые театральные инвенции». Теоретическую часть сборника составляют статьи Юрия Терапиано «Гермес» <и> Метемпсихозы Сатаны»³⁹, В. Маккавейского «<К вопросу> Искусство как предмет знания»⁴⁰ и Викт. Шкловского «Из филологических очевидностей современной науки о стихе».

В сборнике даны репродукции работ Александры Экстер⁴¹. Блок и Вячеслав Иванов, переведенные в сборнике на французский язык, звучат новой, расширенной и убедительной красотой⁴².

Мыкается между двух лагерей творчество Н. Венгрова. Остроту душевного надрыва не избыл он в сырых и неладных стихотворениях «Гермеса», здесь художественный металл во всех степенях своего состояния:

³⁸ Среди участников раздела «Стихи» не назван только Николай Бернер.

³⁹ В авторском определении, «два этюда в области религиозной символики».

⁴⁰ Подзаголовок: «Исследование в области метода искусствоведения».

⁴¹ В сборнике были представлены четыре работы А. Экстер: «Венеция» (масло, 1915; между стр. 8 и 9), «Без названия» (станковая живопись — масло, 1918; между стр. 56 и 57, с пометкой: «Собственность Б. К. Лившица»), «Мотив стеной живописи» (1918; между стр. 88 и 89; с указанием: «Собственность В. Н. Маккавейского»), «Венеция» (макет, 1918; между стр. 32 и 33 «Части второй»). Следует также упомянуть, что на стр. 109 заявлено присутствие другого художника: «7 октября (ст. ст.) 1918 года в Москве скончалась ХУДОЖНИК ОЛЬГА ВЛАДИМИРОВНА РОЗАНОВА». На стр. 72 «Части второй» напечатаны объяснения редактора *Гермеса*:

К СВЕДЕНИЮ.

Из обильных и многообразных погрешностей этого (полгода издававшегося) ежегодника современный читатель приглашается отметить своим состраданием, главным образом, следующее: 1) За несовпадением присутствия цинка (в цинкографии) и рисунков (в редакции) в «Ежегодник» не вошли произвед<ения> О. В. Розановой, Исаака Рабиновича и В<асилия> Чекрыгина (анонсированные на титульном листе). 2) Римская нумерация начала книги обусловлена трудностью доставки (со всех концов России) стихотворного материала, отпечатанного в последнюю очередь и оказавшегося превышающим отведенные стихам полтора <печатного> листа. И всё таки приходится пожалеть, что близкий приезд в Киев Вячеслава Иванова, <Андрея> Белого и <Сергея> Есенина застает сборник уже законченным, а следующие за этим скорбным листом страницы библиографии столь немногочисленны по тем же техническим соображениям (недостаток времени и бумаги).

В содержании дан расширенный анонс:

ЖИВОПИСЬ: О.В. Розанова.

Исаак Рабинович.

Василий Чекрыгин.

Александра Экстер.

Обложка по рисунку Александры Экстер —

гравюра на линолеуме **Нины Бродской.**

(*Гермес*: Ежегодник искусства и гуманитарного знания. Сб. первый. (Апрель) / Ред. В. Маккавейский. Киев: <Владимир Маккавейский>, 1919. С. <IV>).

⁴² Поэты представлены двумя стихотворениями каждый в переводах В. Маккавейского, который посвятил перевод стихотворения А. Блока «Легенда» своей музе: «La traduction est dédiée à Mademoiselle, Mademoiselle L. S. Iliachenko» (стр. IX).

текучий, расплавленный и бесформенный в одном месте, тогда как другое выставляет свой острый, застывший угол. И рядом четкая догматика давно созревшего исповедания вещей Б. Лившица «Исаакиевский собор» и «Казанский собор». Начатая много лет назад борьба за новое слово дала уже к нашим дням свои формулы — основа мастерства Б. Лившица, его упор и предел. В этом же направлении движется творчество Николая Маккавейского: на широкой базе эрудиции и техничности покоятся его вещи «Шелкопрядильня» и «Мучительный закат». Как звено того же идейного ряда, но овеянное чудесной какой-то старозаветностью и романтикой стихотворение Мандельштама

«Я изучил науку расставания
В простоволосых жалобах ночных»

соединяет нас с иными не нашими поэтическими временами⁴³. Отчетливая граница. И свежей словесной рудой залегают творчество Гр. Петникова — его семь стихотворений из книги «Быт побегов».

Новое литературное имя «Гермеса» — Юрий Терапиано заслуживает самого пристального внимания, его произведения «На статую Чарльстонского гения» и «Поэма о смерти гроссмейстера Якова Молле», отличаясь некоторой специальностью, отмечены высоким мастерством, не менее ценны два историко-теоретические этюды того же автора «Гермес» и «Метемпсихозы Сатаны». Незаурядное знание египтологии и религиозной жизни древних останавливают внимание в первом. Второй этюд посвящен исследованию исторических явлений колдовства и черной магии и их рациональному социологическому обоснованию. Черная магия или «Сатанизм», как определяет автор, есть «сознательное, возникшее на религиозно-философской почве антитезе Бога». Кошмарные социальные и политические условия средневековья толкали массу навстречу религиозному служению злу. «Продажность, поборы, обиды и постоянные насилия оскорбляли и озлобляли простонародье. Кто их угнетал? Феодал. Кто отбирал последнюю десятину в пользу Церкви? Кто, войдя в хижину бедняка, сам сытый и толстый, проповедывал о смирении? Кто за каждую погрешность грозил вечной мукой? — Служитель Церкви. Отверженные всеми, униженные и оскорбленные они все силой ненавидели Церковь и замок? Кто пожалел их? Кто дал забвение на минуту? Кто наконец научил их самому сладкому — мести? Сатана. Отец обездоленных принимает всех, требуя одного — клясть своих мучителей... и по всей тогдашней Европе зажигаются по ночам костры в честь черного Козла — и сатанизм разрастается до невероятных пределов, уродливый, дико-развратный, опьянение отчаявшихся людей»⁴⁴. В 19 веке критика и наука, «как два меча, врезались

⁴³ Стихотворение О. Мандельштама было напечатано в другом выпуске этого журнала: *Пути творчества*: Журнал под/отдела искусств Отдела народного образования Харьковского Губисполкома. № 4 (1919): 11.

⁴⁴ Цитата исправлена по *Гермесу* (см. стр. 16 «Части второй»).

в веру и <в> суеверие»⁴⁵. Но сатанизм остался жить, принял новую личину, накануне своей гибели...

Статья Маккавейского озаглавлена «Искусство как предмет знания с точки зрения формальной интуиции в ее критико-методологических возможностях». Имеет посвящение эпиграфы из Шиллера, Фомы Аквинского и Шеллинга. Снабжена, как это приличествует ученой диссертации, многочисленными примечаниями и ссылками, вынесенными в конец статьи с указаниями на источники, историю и литература предмета. Говоря о Маккавейском, нам более всего хотелось бы отмежеваться от тех журнальных и газетных критиков, которые, находя сомнительно ценности поддержку в мещанском консерватизме своих читателей без зазрения совести бранят всякую новую пробивающуюся форму творчества, ярясь на собственно тупое понятие.

В данном случае, мы склонны думать, наблюдается прямо обратное. Ну стоило ли тратить столько пороку, насиловать столько параграфов цитатами <?> философских и научных менее распространенных терминов, изводить читателя бесконечными приготовлениями, а если он добросовестный — влачить его по лабиринтам ссылок и примечаний, чтобы высказать, наконец, несколько несложных, правда не старых, но и отнюдь не новых истин?

Стоило ли в течении долгих часов иступленно ломаться и биться в открытую дверь, чтобы убедиться, что она не заперта? Всерьез ли следует считать откровением печатаемое курсивом «в искусстве нет сознания и подсознания, есть лишь субъективное иррациональное знание». Хорошо ли так мудрить: «изучение искусства, чающее последней осведомленности должно ориентировать на феномене активности художника; предметом знания в последней, — ища, разумеется, феноменологическое описание актуально-художественного момента, должно сделать его примату принцип его существа-сущности-существования, называемый нами творческой интуицией». Это всё для того, чтобы утвердить знакомое «чтобы вы там батенька не говорили, а вдохновение — великое дело». Несколько тяжелых, выстраданных нами страниц уяснили нам, что наиболее важной стороной в произведении искусства является момент формальной природы (стр. 30–34).

На вершине этой Голгофы ждут нас положения туманные и почти вовсе недоступные пониманию:

«Искусством в произведении искусства является то сообщаемое потребителю производителем, что всякий потребитель, раз он подлинно (?)

⁴⁵ Ср. у Терапиано: «В XVIII веке освобожденное человечество издевается одинаково и над Богом и над сатаной. Правда, “божественный” Калиостро и бессмертный граф Сен Жермэн еще способны приковать внимание, но только, как новое галантное развлечение. Критика и наука, как два меча, врезались в веру и в суеверие. XIX век создал новое божество — материю и вместо Мендесского козла разгораются страсти на шабаше материальных вождельных» (*Гермес* 1919: II паг., 17).

потребляет вещь искусства всегда и неизменно в тождественном себе виде слышит, видит, вообще (?) приемлет» (стр. 51).

Как отраднa серьезная, научная статья В. Шкловского, раздельная и четкая⁴⁶ после статей Маккавейского, в плену у которого читатель находился на протяжении 45 страниц.

Поскольку «Гермес» ставит себе целью подводить итоги ежегодно искусству и гуманитарному знанию, будем надеяться, что в следующем ежегоднике тягостная эта непропорциональность будет устранена.

ЛИТЕРАТУРА

- Взял. *Барабан футуристов*. Петроград: тип. З. Соколинского, 1915.
- Гермес. Ежегодник искусства и гуманитарного знания*. Сб. первый. Киев: Культура и знание, 1919.
- Дейч Александр. «Две дневниковые записи». Публ. Е. Дейча. *Сохрани мою речь*. Вып. 3. Ч. 2. Москва: РГГУ, 2000: 145–146.
- Зеров Микола. «„Об украинском искусстве“». *Книгарь. Літопис українського письменства* (Київ) 28 (грудень 1919): 1947–1949.
- Козинцев Григорий. *Глубокий экран*. 3-е изд. стереотипное. Санкт-Петербург: Изд-во «Лань»; Изд-во «Планета музыки», 2019.
- Левенсон А. Г. «Книжный голод в России». *Новая Россия* (Харьков) 19 (1 января 1919): 4.
- Лившиц Бенедикт. *Полтораглазый стрелец. Стихотворения, переводы, воспоминания*. Ленинград: Советский писатель, 1989.
- «Литературные новости Петрограда и Москвы». *Новая Россия* (Харьков) 9 (19 декабря 1918): 4.
- Маккавейский Владимир. *Стилоз Александрии. Сонеты и поэмы*. Athenes–Kiew: Edition K. D. Papadopulo, 1918.
- Маккавейский Владимир. *Избранные сочинения*. Ред. и сост. В. Кравец, С. Руссова. Киев: Знание, 2000.
- Обатнин Геннадий. «Тайна Вячеслава» (Из истории писательского интереса к В. Иванову). *Emigrantica et cetera: К 60-летию Олега Коростелева*. Ред.-сост. Е. Пономарев, М. Шруба. Москва: Дмитрий Сечин, 2019: 100–134.
- Оберучев Н. <Рец.> «“Гермес”». Ежегодник искусства и гуманитарного знания. Сборник первый. Рис. А. Экстер. Киев, 1919 г. Ц. 30 р. Стр. 72». *Пути творчества. Литературно-художественный ежемесячник* (Харьков) 6/7 (1920): 96–98.
- Парнис Александр. «Неожиданная встреча читателя с поэтом (Григорий Кочур об Осипе Мандельштаме)». Oleg Lekmanov, Andrei Ustinov (Ed.). *Mandelstam the Reader/ Mandelstam's Readers*. (Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. Vol. 47.) Stanford: Aquilon Books, 2017: 63–73.
- Петровский Мирон. *Городу и миру: Киевские очерки*. (Серия «Литературные путешествия»). Киев: Радянський письменник, 1990.
- <Пильский Петр> Трубников П. «Только теперь выяснилось, почему покончил с собой Маяковский». *Сегодня* (Рига) 230 (21. 08. 1934): 3.

⁴⁶ См. также ниже на этой странице объявление в разделе «Новые издания» (стр. 98):

Издательство «ИМО (Искусство молодых)», выпустившее до настоящего времени ряд книг Маяковского («Всё сочиненное», «Мистерия-буфф», «Война и мир»), сборник «Ржаное Слово», сборника «Поэтика», приступает к ряду новых изданий. Кроме дальнейших сборников «Поэтика» и 2-го издания «Ржаного Слова», будут изданы в ближайшее время: сборник «Русские — немцам и французам» (переводы русских современных поэтов на французский и немецкий языки), новая книга Б. Пастернака «Сестра моя жизнь» и сборник статей, печатавшихся в журналах «Искусство Коммуны» и «Искусство».

- Пильщиков Игорь, Устинов Андрей. «Виктор Шкловский в ОПОЯЗе и Московском Лингвистическом Кружке (1919–1921 гг.)». *Wiener Slavistisches Jahrbuch*. Neue Folge. Bd. 6 (2018): 176–206.
- Плотников И. П. «„Общество изучения поэтического языка“ и Потебня». *Педагогическая мысль* (Петроград) 1 (1923): 31–40.
- Поліщук Клим. *Вибрані твори*. Перед. упоряд. С. Яковенко. (Розстріляне Відродження). Київ: Смолоскип, 2008.
- Поэтика. Сборники по теории поэтического языка*. Петроград: ОПОЯЗ, 1919.
- Рождественский Всеволод. «Литературная жизнь Киева». *Жизнь Искусства* (Петроград) 558 (16. 09. 1920): 1.
- Русская поэзия «серебряного века». 1890–1917: Антология*. Москва: Наука, 1993.
- Терапиано Юрий. *Встречи*. Нью-Йорк: Издательство им. Чехова, 1953.
- Третьяков Виктор. «Памяти А. Блока. (К годовщине смерти)». *Сегодня* (Рига). № 174а (08.08.1927): 2.
- Устинов Андрей. «Две жизни Николая Бернера». *Лица: биографический альманах*. Вып. 9. Санкт-Петербург: Феникс, 2002: 5–64.
- У<шаков> Н. «Киев и его окрестности». *Ветер Украины*. Альманах Ассоциации революционных русских писателей «АРП». Кн.1. Киев: АРП, 1929.
- Фрезинский Борис. «Илья Эренбург в Киеве (1918–1919)». *Минувшее: Исторический альманах*. Т. 22. Санкт-Петербург: Atheneum — Феникс, 1997: 248–335.
- Христиансен Бродер. *Философия искусства*. Пер. Г. П. Федотова под ред. Е. В. Аничкова. (Библиотека современной философии. Вып. 7). Санкт-Петербург: Шиповник, 1911.
- Чудакова Мариэтта. *Жизнеописание Михаила Булгакова*. (Писатели о писателях). Москва: Книга, 1988.
- Шкловский Виктор. «Художественная жизнь большевистской России». *Новая Россия* (Харьков) 2 (11 декабря 1918): 4.
- Шкловский Виктор. *Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933)*. Сост. А. Ю. Галушкина и А. П. Чудакова. Пред. А. П. Чудакова. Комментар. и подг. текста А. Ю. Галушкина. Москва: Советский писатель, 1990а.
- Шкловский Виктор. *Сентиментальное путешествие*. Вступ. ст. Бенедикта Сарнова. <Подг. текста А. Галушкина>. Москва: Новости, 1990б.
- Эйхенбаум Борис. «Дневник 1917–1918 гг.». Публ. и подг. текста О. Б. Эйхенбаум. Прим. В. В. Нехотина. *De visu* 1 (1993): 11–27.
- Эренбург Илья. *Люди, годы, жизнь: Воспоминания*. В 3 тт. Изд. испр. и доп. Т. 1. Москва: Советский писатель, 1990.
- Яворская Алена, Устинов Андрей. «Два Анатолия и одна “Анжелика”: к истории “Юго-западной литературной школы”». *Литературный факт* 2 (2021): 280–313.
- Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation*. Ed. by Irena R. Makaryk and Virlana Tkacz. Toronto: University of Toronto Press, 2010.
- Vladimir Makkaveiskii Papers*. Stanford University. Department of Special Collections and University Archives. Manuscript Division. M574.

REFERENCES

- Chudakova Marietta. *Zhizneopisanie Mihaila Bulgakova*. (Pisateli o pisatelyah). Moskva: Kniga, 1988.
- Dejch Aleksandr. «Dve dnevnikovye zapisi». Publ. E. Dejcha. *Sohrani moyu rech'.* Vyp. 3. CH. 2. Moskva: RGGU, 2000: 145–146.
- Ejhenbaum Boris. «Dnevnik 1917–1918 gg.». Publ. i podg. teksta O. B. Ejhenbaum. Prim. V. V. Nekhotina. *De visu* 1 (1993): 11–27.
- Erenburg Il'ya. *Lyudi, gody, zhizn'.* *Vospominaniya*. V 3 tt. Izd. ispr. i dop. T. 1. Moskva: Sovetskij pisatel', 1990.
- Frezinskij Boris. «Il'ya Erenburg v Kieve (1918–1919)». *Minuvshee. Istoricheskij al'manah*. T. 22. Sankt-Peterburg: Atheneum — Feniks, 1997: 248–335.

- Germes. Ezhegodnik iskusstva i humanitarnogo znaniya*. Sb. pervyj. Kiev: Kul'tura i znanie, 1919.
- Hristiansen Broder. *Filosofiya iskusstva*. Per. G. P. Fedotova pod red. E. V. Anichkova. (Biblioteka sovremennoj filosofii. Vyp. 7). Sankt-Peterburg: SHipovnik, 1911.
- Kozincev Grigorij. *Goluboj ekran*. 3-e izd. stereotipnoe. Sankt-Peterburg: , 2019. Levenson A. G. «Knizhnyj golod v Rossii». *Novaya Rossiya* (Har'kov) 19 (1 yanvarya 1919): 4.
- «Literaturnye novosti Petrograda i Moskvy». *Novaya Rossiya* (Har'kov) 9 (19 dekabrya 1918): 4.
- Livshic Benedikt. *Polutoraglazyj strelec. Stihotvoreniya, perevody, vospominaniya*. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1989.
- Makkavejskij Vladimir. *Stilos Aleksandrii. Sonety i poemy*. Athenes–Kiew: Edition K. D. Pappadopulo, 1918.
- Makkavejskij Vladimir. *Izbrannye sochineniya*. Red. i sost. V. Kravec, S. Russova. Kiev: Znanie, 2000.
- Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation*. Ed. by Irena R. Makaryk and Virlana Tkacz. Toronto: University of Toronto Press, 2010.
- Obatnin Gennadij. «Tajna Vyacheslava» (Iz istorii pisatel'skogo interesa k V. Ivanovu). *Emigrantica et cetera: K 60-letiyu Olega Korosteleva*. Red.-sost. E. Ponomarev, M. Shrubina. Moskva: Dmitrij Sechin, 2019: 100–134.
- Oberuchev N. <Rec.> «“Germes”. Ezhegodnik iskusstva i humanitarnogo znaniya. Sbornik pervyj. Ris. A. Ekster. Kiev, 1919 g. C. 30 r. Str. 72». *Puti tvorchestva. Literaturno-hudozhestvennyj ezheimesyachnik* (Har'kov) 6/7 (1920): 96–98.
- Parnis Aleksandr. «Neozhidannaya vstrecha chitatelja s poetom (Grigorij Kochur ob Osipe Mandel'shtame)». Oleg Lekmanov, Andrei Ustinov (Ed.). *Mandelshtam the Reader/ Mandelshtam's Readers*. (Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. Vol. 47.) Stanford: Aquilon Books, 2017: 63–73.
- Petrovskij Miron. *Gorodu i miru. Kievskie ocherki*. (Seriya «Literaturnye puteshestviya»). Kiev: Radyans'kij pis'mennik, 1990.
- Pil'shchikov Igor', Ustinov Andrej. «Viktor SHklovskij v OPOYAZe i Moskovskom Lingvisticheckom Kruzhke (1919–1921 gg.)». *Wiener Slavistisches Jahrbuch*. Neue Folge. Bd. 6 (2018): 176–206.
- <Pil'skij Petr> Trubnikov P. «Tol'ko teper' vvyasnilos', pochemu pokonchil s soboj Mayakovskij». *Segodnya* (Riga) 230 (21. 08. 1934): 3.
- Plotnikov I. P. «„Obschestvo izucheniya poeticheskogo yazyka“ i Potebnyia». *Pedagogicheskaya mysl'* (Petrograd) 1 (1923): 31–40.
- Poetika. Sborniki po teorii poeticheskogo yazyka*. Petrograd: OPOYAZ, 1919.
- Polishchuk Klim. *Vibrani tvori*. Pered. uporyad. S. Yakovenko. (Rozstrilyane Vidrodzhennya). Kiiv: Smoloskip, 2008.
- Rozhdestvenskij Vsevolod. «Literaturnaya zhizn' Kieva». *Zhizn' Iskusstva* (Petrograd) 558 (16.09.1920): 1.
- Russkaya poeziya «serebryanogo veka». 1890–1917. Antologiya*. Moskva: Nauka, 1993.
- Shklovskij Viktor. «Hudozhestvennaya zhizn' bol'shevistskoj Rossii». *Novaya Rossiya* (Har'kov) 2 (11 dekabrya 1918): 4.
- Shklovskij Viktor. *Gamburgskij schet. Stat'i — vospominaniya — esse (1914–1933)*. Sost. A. Yu. Galushkina i A. P. Chudakova. Pred. A. P. Chudakova. Komment. i podg. teksta A. Yu. Galushkina. Moskva: Sovetskij pisatel', 1990a.
- Shklovskij Viktor. *Sentimental'noe puteshestvie*. Vstup. st. Benedikta Sarnova. <Podg. teksta A. Galushkina>. Moskva: Novosti, 1990b.
- Terapiano Yuriy. *Vstrechi*. N'yu-York: Izdatel'stvo im. Chehova, 1953.
- Tret'yakov Viktor. «Pamyati A. Bloka. (K godovshchine smerti)». *Segodnya* (Riga). № 174a (08.08.1927): 2.
- Ustinov Andrej. «Dve zhizni Nikolaya Bernera». *Lica. Biograficheskij al'manah*. Vyp. 9. Sankt-Peterburg: Feniks, 2002: 5–64.
- U<shakov> N. «Kiev i ego okrestnosti». *Veter Ukrainy. Al'manah Associacii revolyucionnyh russkih pisatelej «ARP»*. Kn.1. Kiev: ARP, 1929.
- Vladimir Makkavejskii Papers*. Stanford University. Department of Special Collections and University Archives. Manuscript Division. M574.

Vzyl. Baraban futuristov. Petrograd: tip. Z. Sokolinskogo, 1915.
Z<erov> Mikola. «„Ob ukraïnskom iskusstve“». *Knigar'*. *Litopis ukraïns'kogo pis'menstva* (Kiïv) 28 (gruden' 1919): 1947–1949.
Yavorskaya Alena, Ustinov Andrej. «Dva Anatoliya i odna „Anzhelika“: k istorii “Yugo-zapadnoj literaturnoj shkoly”». *Literaturnyj fakt* 2 (2021): 280–313.

Андреј Устинов

ЊЕГОВ ОПРОШТАЈНИ ПОКЛОН:
ВИКТОР ШКЛОВСКИ И КИЈЕВСКИ „ХЕРМЕС“

Резиме

Чланак је посвећен „књижевној теми“ боравка Виктора Шкловског у Кијеву 1918. године. У чланку се предлаже реконструкција контекста појављивања његовог чланка „Из филолошких сведочанстава савремене науке о стиху“ у кијевском зборнику *Хермес* (1919). Посебна пажња посвећена је фигури песника Владимира Макавејског, уредника *Хермеса*. Материјал садржи репринт овог чланка Шкловског са детаљним коментарима и уредничким белешкама В. Макавејског.

Кључне речи: Виктор Шкловски, Кијев, Владимир Макавејски, формалистички метод, ОПОЈАЗ.